

---

# Les figuracions de la fantasia: Eugeni d'Ors i la novella\*

*per Jordi Castellanos*

## *Més enllà del realisme*

En una narració de *La muerte de Isidro Nonell y otras arbitrariedades* (1905), *Tiempo después*, escrita expressament per al llibre i, per tant, com el pròleg al volum, datable el 1905, llegim, tot just començar: «*Y os puedo responder de la verdad de esta historia. Como que me ha sido dictada exclusivamente por la Fantasía, madre de realidad, doctora de invención, soberana de toda ciencia, órgano de lo divino, según el devoto decir del Filósofo, que, a fuerza de considerar los misterios de los trajes, supo hacerse de su capa espiritual, uno de los sayos de más eterno valor que se han conocido en la sastrería metafísica.*»<sup>1</sup>

És la declaració més explícita d'admiració per Carlyle, l'autor de presència més constant en els escrits del jove Ors. L'obra a la qual es refereix és *Sartor Resartus*, una obra estranya, mig assaig, mig novella, que conté la famosa definició de la fantasia com a «òrgan de lo diví», que Ors va convertir en un autèntic *leit-motiv* dels escrits d'aquests anys. I és que el concepte que Eugeni d'Ors s'havia fet de la creació literària i, sobretot, de la narrativa no s'explica sense Carlyle i *Sartor Resartus*. Com no s'expliquen tampoc les seves idees socials sense el punt de partida d'altres obres de l'assagista escocès, com *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* i *Past and Present*, aquesta darrera en la seva traducció francesa de Jean Izoulet.

\* Aquest article forma part de l'estudi *La novella catalana 1912-1939*, finançat per la Fundació Enciclopèdia Catalana, a qui agraeixo el permís per avançar-ne la publicació.

1. Eugenio D'ORS, *La muerte de Isidro Nonell, seguida de otras arbitrariedades y de la Oración a Madona Blanca María* (Madrid 1905), p. 103.

Sens dubte, el primer element a destacar d'aquesta influència és la centralitat, la més absoluta centralitat, que la ficció, com a creació imaginativa, té en la concepció estètica orsiana, simplement perquè Eugeni d'Ors creu que és a la base mateixa del llenguatge: seguint literalment la teoria carlyliana, Ors identifica llenguatge –verbal o no– amb símbol. L'home (la definició més exacta del qual seria la d'«animal creador d'instruments») viu, segons aquesta teoria, condicionat pels símbols, que són les eines que crea per relacionar-se amb el seu entorn, unes eines que, alhora, el condicionen, l'instrumentalitzen a ell. És com el sastre (*Sartor Resartus* és una hipotètica història comentada de la indumentària), que crea vestits dels quals ell mateix se'n serveix. Tot allò que l'home és i fa (poder, estatus social, religió, conducta, etc.) apareix carregat de rituals i de sentits simbòlics. Aquesta concepció de l'*homo symbolicus*, com ha remarcat Peckham,<sup>2</sup> obre camí cap a una teoria general dels signes (el que actualment anomenariem «semiòtica»): Carlyle en reconeix la funció social i personal molt abans que Freud, a qui se n'ha atribuït la paternitat i, òbviament, té, malgrat les reticències davant les creacions novel·listiques contemporànies,<sup>3</sup> una gran importància per a la fixació del concepte de novella. Deixant de banda el caràcter narratiu d'alguns dels seus tractats (des del *Sartor Resartus* o *The French Revolution*), hom ha descobert paral·lelismes i influències de Carlyle en dos dels més grans novel·listes del segle XIX: Balzac i Dickens. En el cas d'Eugeni d'Ors, la relació amb les teories de Carlyle és evident: se n'abeura directament per elaborar la seva teoria entorn del mite i la funció social que aquest exerceix. I, gràcies a aquesta teoria, supera la crisi del realisme. La seva és, dins el panorama de la teoria novel·lística del tombant de segle europeu, una aportació teòrica original, síntesi de les grans preocupacions que envoltaven la literatura d'aquells anys (en aquest sentit, Carlyle li vehicula una sèrie de conceptes literaris nascuts en el romanticisme alemany), sense la qual no s'explicaria la seva creació novel·lística futura, des de *La Ben Plantada* a *Gualba, la de mil veus*. Al capdavant, cal atribuir a aquesta base carlyliana la descoberta, entorn del 1914, de la potencialitat narrativa del llibre de J.G. Frazer, *The Golden Bough* (1890), que acabava d'aparèixer en l'edició monumental, i de les teories freudianes, dos factors de gran importància per a la construcció novel·lística orsiana d'aquells anys.

La funció simbòlica, doncs, no era per a Carlyle excepcional, sinó la base mateixa de la relació de l'home amb el món: allò que l'identifica com a home. Per tant, el comportament simbòlic és una forma d'activitat mental universal. Un pas més, però, que Ors seguirà també, ens porta a la concepció de l'acte simbòlic no tan sols com una percepció intuïtiva d'allò que s'amaga darrere els fenòmens, sinó com l'instrument amb el qual es construeix el món fenomènic. Més enllà de Kant, que concep la ment com una manera d'estructurar les dades, Carlyle creu que la ment és un instrument capaç de crear-ne de noves. La creació de símbols no és, per tant, funció exclusiva de l'artista, sinó de tots els homes. És, com hem dit més amunt, la base mateixa del llenguatge, el qual esdevé, per ell mateix, metafòric, i va envoltant l'home de «creacions» –imatges, mites– en les quals viu inevitablement immers. Eugeni d'Ors se'n fa ressò en el pròleg a *La muerte de Isidro Nonell*: «*La Mitología me parece, no como ha dicho el sabio "una enfermedad del*

2. Vegeu el capítol *Transcendental Authority* fins Morse PECKHAM, *Beyond the Tragic Vision. The Quest for Identity in the Nineteenth Century* (Cambridge 1981), ps. 177-195.

3. En efecte, tal com recull René WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. III: *Los años de transición*, versió de J.C. Cayol de Bethencourt (Madrid 1972), ps. 146, Carlyle rebutjava les novel·les de moda de Bulwer, les narracions eròtiques de George Sand, el sentimentalisme de Dickens i, fins i tot, de Goethe: «La ficció és cosa absolutament intolerable.»

*lenguaje", sino, contrariamente, la plena salud del lenguaje, su vernal florecer en la vida. En rigor cualquier verbo poético es ya mitológico. No lo notamos, porque la costumbre nos ha sacado la emoción veneradora ante este religioso fenómeno de lenguaje; pero, desde el instante en que, por ejemplo, decimos "el porvenir", en lugar de "lo porvenir", hemos ya sustituido una abstracción por un dios. En el arte esta creación de mitos —dioses y fábulas sobre dioses— es substancial y, por lo tanto, continua.»<sup>4</sup>*

Des d'aquesta concepció, té una gran importància, lògicament, la fantasia o, millor, la imaginació, «òrgan de lo diví», perquè a través d'ella l'home traspasa la simple aparença externa de la realitat i accedeix a l'infinit i, aquest, a través de mites, de les imatges, de les figuracions imaginades, obté expressió tangible. Escriu Carlyle: «Per ella, l'Home, malgrat que tingui els seus fonaments en l'estret domini del Visible, es prolonga fins a les infinites profunditats de l'Invisible, Invisible del qual la seva pròpia vida n'és, a més, una autèntica expressió tangible.»<sup>5</sup> Els mites, les creacions artístiques, fan conscients els homes d'aquesta altra dimensió espiritual, religiosa, de la seva vida. Ors no s'està de referir-hi experiències estètiques concretes. Així, constata aquell infinit que «ha passat per nosaltres...» que li resta després de la lectura, a casa de Joan Maragall i en la veu del poeta, de la segona part d'*El comte Arnau*,<sup>6</sup> o s'extasia davant d'aquell «inefable sentit simbòlic» que tenen les encarnacions de l'actriu Maria Morera.<sup>7</sup>

La imaginació, doncs, ocupa aquell espai sagrat de relació de l'home amb l'infinit, amb el misteri, amb l'ideal, amb el més enllà, que incita l'home a superar-se —i que Ors reclama com una de les vies diguem-ne regeneradores de la societat catalana. Perquè, tot i que la funció simbòlica sigui inherent al llenguatge com a tal, els artistes, els poetes, que treballen sobre el llenguatge i els signes socials, assumeixen de ple aquesta funció creativa: els mites, les imatges, els símbols nous que surten de les seves mans modifiquen la relació de l'home amb l'univers i, lògicament, amb l'Absolut. Perquè són ells els qui fan present entre els homes aquest infinit, aquesta idealitat que eleva i dona sentit a la vida. L'art, segons Carlyle, és «l'eternitat presentada a través del Temps: el diví fet Visible». Per això és també exemple per a la ciència, la qual, si vol avançar, ha d'actuar de manera intuïtiva, tal com ho fa l'artista visionari. Així ho recull Eugeni d'Ors en una carta a Amadeu Vives, bo i anotant com «la renovació lliurement mística que començà críticament Kant i predicaren efusivament Carlyle, Emerson i Schopenhauer» ha comportat que fins i tot la ciència cregui en la intuïció, perquè, enfront del mètode experimental («insuficient per a la visió plena de les coses»), només l'artista «arriba a esclarir-ne la pregona essència, la llur significació ideal i formalment universal, la música eterna que és la font de la llur realitat actual [...]». Sols l'artista pot esguardar (*intuere*) les coses i lo diví en elles.<sup>8</sup> Així ho explica a *Contes...*: «S'ha vist en la Fantasia, no solament la sobirana dels mons de l'Art, mes també l'alta facultat motriu de la Ciència, i de l'Ètica i de la Vida. Repetint el mot devotíssim de Carlyle se l'és anomenada "òrgan de lo diví". S'ha definitivament comprès que era sa presència aquella que

4. E. D'ORS, *La muerte de Isidro Nonell, seguida de otras arbitrariedades*, op. cit., ps. 9-11.

5. Adapto la citació de Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus. Vida y opiniones del señor Teufelsdröckh*, traducció d'Edmundo González Blanco, vol. I (Barcelona 1905).

6. XÈNIUS, *La segona part d'«El Comte Arnau» d'en Maragall*, «El Poble Català», I, núm. 7 (24-XII-1904), p. 3.

7. XÈNIUS, *La Morera*, «El Poble Català», I, núm. 2 (19-XI-1904), p. 4.

8. Jaume AULET, *Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)*, «Els Marges», núm. 34 (maig de 1986), p. 101.

nodria de perennal joventut les creacions platòniques, mentres per la seva absència, envellien irreparablement, al cap de pocs anys de glòria, tants i tants sapientíssims i prudentíssims llibres de filosofia i de física, i d'història natural i de tot rengle de disciplina humana.»<sup>9</sup>

Però, a més a més, els homes, en la seva història, han anat creant uns emblemes que els han aglutinat i mobilitzat darrere una causa. La creu o la senyera, per exemple. I és que també els ideals superiors que mobilitzen els homes s'expressen a través de símbols: el mite, la imatge, són expressió tangible d'un objectiu a assolir. Diria que un dels motius de l'interès d'Ors per Carlyle és perquè veu en ell, a més de la teoria del símbol, una dimensió que no nega, sinó que, més aviat, incita a l'acció. No en va, en la seva intervenció en el Primer Congrés Universitari Català, esmentava Carlyle al costat d'Emerson com «els mestres d'una corrent d'intens misticisme qui s'emporta una munió d'ànimes joves, qui aspiren a la identificació de lo real i lo ideal, de l'Art i la Vida».<sup>10</sup> Carlyle, explicant les conseqüències de l'estructuració simbòlica de la societat, havia afirmat que «la paraula articulada posa les mans a l'acció».<sup>11</sup> Era, doncs, un punt de referència a contraposar al decadentisme. Perquè, ja des dels seus primers escrits, Ors havia insistit en la funció mobilitzadora dels ideals mítics més que no pas de les idees abstractes. Com el record de la gesta de sant Jordi (en el somni de les donzelles, al poema *Heroica*, o explicitant que la donzella que cal alliberar és Catalunya, a *Oint la marxa de Lohengrin*), o el cabdill redemptor que surt de la il·luminació emotiva del cant coral, o la nau catalana «simbòlicament representativa, en els mars, de la futura renaixença expansiva de la Pàtria nostra».<sup>12</sup> A l'article que dedica a la mort de Juli Verne, explicita aquesta mateixa idea actualitzant-la: «El Quixot no va per a sempre matar els llibres de cavalleria. Ells han retornat. Vestits altrament, no importa. Per dintre, l'ideal mateix: la glorificació de la Vida Heroica; l'epopeia de l'energia humana en lluita constant amb les fatalitats; la gesta del Prometeu etern, abillat, l'un dia d'armadures d'enlluernament i brandant llarga espasa; cobert, l'altre dia, d'un impermeable auster i desafiant, magnífics els ulls de decisió valenta, les llunyaduries inexplorades... Ahir aquelles fatalitats van dir-se gegants, dragons, laberintes indesxifrables, encantaments, prestigis, conjurs, legions d'infidels enemics a les lleis de la Cavalleria Cristiana; avui se diuen distàncies, climes implacables, fatals enganys òptics, tèmpans, selves verges, feres tempestats, hordes salvatges enemigues a la Civilització. Ni la transformació és certament acabada. Lo meravellós segueix sovint en paper protagonista. I el si pregon de les Illes misterioses guarda encara incògnites potències que intervenen, malèvola o benèficament, en els destins dels hèroes.»<sup>13</sup>

La lloança, lògicament, es dirigeix als llibres de cavalleries, antics i moderns (llibres de viatges, d'aventures, d'exploracions), que qualifica de «bíblies d'energia» que han elevat «l'estatura moral dels campions humans d'avui». Aquests llibres, diu, «no poden tornar bojos més que als Quixots i als Tartarins». En aquest sentit, una vegada més, ens remet a Carlyle, per al qual tota construcció metafòrica o mítica no és el producte de la necessitat sinó, al contrari, de la

9. XÈNIUS, *Contes...*, «El Poble Català», I, núm. 8 (31-XII-1904), p.3.

10. Eugeni ORS, *Extensió de les ensenyances especulatives*, dins *Primer Congrés Universitari Català*. 1903 (Barcelona 1905), ps. 116-123.

11. Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus*, op. cit., p. 68.

12. Eugeni ORS, *Sobre la futura Escola Naval de Comerç*, «La Veu de Catalunya» (11-II-1903).

13. XÈNIUS, *En la mort de Juli Verne*, «El Poble Català», II, núm. 21 (1-IV-1905), p. 2.

victòria sobre la necessitat.<sup>14</sup> És un fet de Cultura, en lluita amb el determinisme de la Natura, doncs. I, en aquest punt, com també vèiem més amunt, tant és l'art com la ciència: la creació científica té, al capdavant, aquest mateix fonament.

Eugeni d'Ors, doncs, continua creient en l'artista visionari que capta intuitivament l'essència de la realitat. La visió sintètica o, millor, «platònica». Perquè també la base de la filosofia platònica és la intuïció. En la seva correspondència amb Amadeu Vives, disserta llargament sobre aristotelisme i platonisme i ho fa en uns termes que tenen la seva incidència en les concepcions novellístiques. El punt de partida és una crítica a Rafael Marquina, el procediment creatiu del qual correspondria a l'aristotelisme, simple acumulació de realitats concretes i d'idees abstractes, amb la conseqüent confusió entre l'al·legoria i el símbol quan s'intenta superar la simple representació de la realitat: «No saben comprendre que si les coses són quelcom més que apariència, no és perquè guardin dintre una altra cosa o una altra abstracció, que no és més que una generalització de coses, sinó perquè tanquen essència, música, vida inefable, de la que qualsevol cosa, qualsevol apariència, qualsevol nom és sempre símbol. [...] Lo característic de l'aristotelisme és la ineptitud per a comprendre la vida de lo inconcret. Per a ells lo no concret és abstracció, cosa morta, mera categoria intel·lectual.»<sup>15</sup>

Conseqüència d'això, és clar, es produeix el rebuig del realisme i de la novel·la realista («novellistes d'anècdota i tafaneria»<sup>16</sup>), però no tant perquè capten la realitat com perquè s'hi limiten, perquè rebaixen l'art a la pura mimesi i eliminen de la representació artística tot allò que no sigui purament factual. Amb aquest punt de vista, resulten lògiques, com ho eren també en Carlyle, les prevencions orsianes davant de la novel·la —per a ell— trivial o realista: una cosa és la creació «mítica» i la funció social que se li assigna i una altra allò que porta a terme «el arte imitativo que, en su fatalista humildad, se resigna a la reproducción de la naturaleza».<sup>17</sup> El realisme comporta l'acceptació de la fatalitat, de la incapacitat de transformar el món. L'exemple més il·lustratiu de la mentalitat aristotèlica és, per a ell, l'espanyola: «Espanya és, per més que cantin els llocs comuns, terra d'essencial penúria imaginativa. La seva literatura, precoç en el realisme de la novel·la picaresca, és inepte per el fantasejar, per la creació lliure i plàstica, per la producció de contes, vers contes, narracions d'imaginació pura. Manquen allí per això les facultats mares.» Les explicacions que aporta, i que posa en boca d'Unamuno, sobre la mentalitat castellana, expressen aquesta dicotomia entre el concret i l'abstracte: «¡Si supiera V. qué desesperante equilibrio mental el suyo, qué resaca tienen la mollera, qué gayanescamente prácticos son! Dudo que sueñen nunca. Se han estado siglos comentando i exponiendo teología y no han tenido un solo teólogo, es decir, un solo hereje de fuerza.»<sup>18</sup>

El platonisme que reclama, lluny de significar fugida de la realitat o idealització absoluta, cal entendre'l com una via intermitja, com la solució a la dicotomia aristotèlica. Sembla com si Ors plantegés la diferenciació entre aristotelisme i platonisme a partir de la lectura de les *Lliçons d'Estètica* (*Vorlesungen über Aesthetik*, 1843) de Schleiermacher, a qui esmenta en les seves cartes a Vives i en la seva crítica artística, justament en retreure a Dionís Baixeres l'absència d'aquella visió profunda d'artista que, més enllà de la concreció de la de l'home vulgar i de la

14. CARLYLE, *Sartor Resartus*, vol. I, op. cit., p. 82.

15. Carta a Amadeu Vives dins J. ÀULET, ed., *Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives*, op. cit., p. 98.

16. *Ibid.*, p. 99.

17. E. D'ORS [Pròleg a], *La muerte de Isidro Nonell*, op. cit., ps. 9-10.

18. XÈNIUS, *Contes...*, op. cit.

del científic, és capaç de «veure» els lligams totals de l'objecte amb l'infinit. Ho pot fer, això, la novella? És evident que no pot fer-ho la novella realista, però Ors no té cap escrit en el qual identifiqui el gènere com a tal amb el realisme o amb la literatura que explota els baixos instints de l'home, com trobem en Carner. I és que tot sembla indicar que Eugeni d'Ors creu en la virtualitat del gènere.

### *Les figuracions platòniques*

En efecte, la novella pot crear unes figuracions que condensin la idealitat i que superin les limitacions de l'espai i el temps. No oblidem que la idealitat, l'infinit, ens arriba a través de figures de la imaginació i aquestes són capaces de superar les limitacions espàcio-temporals. Així, en el platonià *Diàleg de la mort*, s'hi afirma: «Poetes, jo vos dic: vostres fills no moren. Totes les criatures de la fantasia, totes les encarnacions d'ideal, infantades en el sagrat moment de la inspiració, viuen fortes i immortals en terra misteriosa on no imperen lleis d'espai ni de temps; totes s'ajunten en aplec d'harmonia...»<sup>19</sup> El mateix afirma a la *Carta als Reis*: «Jo sé que existiu en aquell món misteriós dels somnis i de l'art, lluny de les baixes terres dels homes, aon viuen i es troben totes les encarnacions de Bellesa, totes les criatures de la Fantasia, los mil i un fills de la Faula.» Més encara: en aquest conte té present l'entrada del segle XX, el Nou-cents. Per això es tanca amb la presentació d'un programa centrat en la presència dels ideals que representen aquestes figures. És la seva petició als Reis: «I, doncs està per nàixer un sigle infant, ampareu-lo com vostre; nodriu-li l'esperit de poesia; ensenyeu-li a seguir les vies dels estels, i no permeteu que avanci sense deixar darrere de sos passos lo rastre dels grans ideals, l'inefable enlluernament dels ensomnis.»

De manera més precisa, uns quants anys més tard, en un dels *Reportatges de Xènius, Mitologia*, en el qual presentava la figura de Max Beerbohm —un autor anglès que tindria una presència molt important en la definició de l'estètica orsiana—, resumia el sentit de la creació simbòlico-mitològica amb aquests termes:

«Ara, la consciència dels homes, avorrint un cicle llarg d'abstracció, anhela assolir coneixement de plena espiritualitat, místic, religiós, viu, i necessita, per a això, no objectivar les coses, separant-se d'elles, mirant-les a distància i cenyint-les d'un marc com l'amador de la pintura fa amb un quadre; sinó, contràriament, fer-se seves les coses, apoderar-se d'elles amb triomfanta arbitrarietat, arribar a la comunió entre el contemplador i la cosa contemplada, *menjar-la*. Se tracta de dar a les coses, *menjant-les*, el ritme de la nostra sang.

»Al compàs d'aquest ritme els artistes fabriquen figures i faules —mitologia... Tot el món i tot lo que el món conté i les paraules que designen les coses del món tornen aixís avui a recobrar-se en poesia. Han dormit com morts, talment la Bella Dormenta del conte, durant cent anyades d'abstracció; però ja tenim sabut el mot omnipotent que desvetlla. S'omple altra vegada el nostre cel de déus i semidéus i la nostre memòria de ses aventures. I això és l'anunci d'un moment suprem en la vida religiosa moderna, la

19. Eugeni D'ORS, *Diàleg de la mort*. Inèdit. Mecanografiat a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

preparació d'una gran obra a complir: *la mediterraneïtzació de la Reforma*, no en el sentit protestant, separatista i antiartístic, sinó en el sentit clàssic, imperialista i idolàtric de la bellesa formal. [...] Vinguem, vinguem altra vegada per a la nostra devoció figures, històries, faules, mitus!»<sup>20</sup>

Aquest text presenta un tema d'una gran importància: la relació que l'autor ha d'establir amb la realitat. És a dir, quina és la dimensió real del platonisme. Perquè Eugeni d'Ors no defensa, pròpiament, el rebuig de la realitat, sinó la seva captació, però no d'allò que la realitat té d'anecdòtica, la seva exterioritat, sinó d'aquella dimensió de misteri, de diví, que l'artista hi ha de veure: el «coneixement de plena espiritualitat, místic, religiós, viu», un coneixement que li exigeix «no objectivar les coses», sinó apoderar-se'n i «dar a les coses, menjant-les, el ritme de la nostra sang». Seria, doncs, una operació d'«arbitrarisme». Som, encara, en aquells espais pròxims a les teories sorgides de la crisi del Naturalisme que propugnaven una altra manera, diferent a l'analítica, de captar la realitat. Raimon Casellas n'havia fet una bona formulació combinant dos principis, el d'integritat («la naturalesa tota és digna i ben digna de ser reproduïda per l'art com forma bella, sense prèvies seleccions ni prejudicis de categoria») i el d'intensitat («que requereix un frec a frec íntim, amorós, que identifiqui l'artista amb el tema de la seva predilecció»), que es modificaven mútuament. L'objectiu era la «percepció de la vida interior, *vita rerum*», similar a l'objectiu orsià.<sup>21</sup> Però els anys no han passat en va i, ara, Eugeni d'Ors rebutja algunes de les fórmules que haurien entrat dins de la «intensitat» de Casellas, particularment, el subjectivisme. Perquè el fet que Eugeni d'Ors demani de «no objectivar» les coses no vol dir que calgui «subjectivar-les». Més aviat al contrari: perquè també en aquest cas el platonisme resol la contradicció entre objectivitat i subjectivitat.

Vegeu, sinó, com descriu les «visions» de Pidelaserra tot <sup>48</sup>comparant-lo amb Walt Withman: el contemplador ha esdevingut «col·laborador actiu, convidat a totes les festes, dansador de tots els ritmes», amb un resultat en el qual no hi ha res «de subjectiu, de *liric*», perquè l'artista no hi ha plasmat el seu «estat d'ànim», com hauria fet des d'una perspectiva decadentista o simbolista. La seva obra és «la revelació física d'una llei».<sup>22</sup> La relació entre ell i la realitat, però, ha de ser intensa, àdhuc feridora, si es vol un resultat vàlid. Un exemple negatiu seria el d'Eliseu Meifrén, el qual, per haver «tan poc penetrat dins la pròpia ànima o dins les coses, haver tan poc *viscut*», només ha sabut donar banalitats: «paraules... i paraules... i paraules.»<sup>23</sup> Cal, doncs, una intervenció profunda de l'artista, la seva implicació, personal, completa, en la creació. El «burguesisme» (Meifrén, Baixeras, etc.) és l'enemic de l'autèntica creació. L'artista ha de viure en la inquietud constant, en les tempestes interiors, en el debat, en la polèmica, en el seu propi infern (com Beardsley). Aquest tema té dues conseqüències: per una banda, la necessitat de depuració artística; i, per l'altra, la possibilitat que ofereix l'art d'actuar com a teràpia personal i social.

Pel que fa al primer d'aquests punts, l'exigència d'un procés de depuració, Eugeni d'Ors escriu: «Amb profund sentit de la realitat, reuní l'esoterisme

20. XÈNIUS, *Mitologia*, «El Poble Català», II, núm. 43 (2-IX-1905), ps. 1-2.

21. R. CASELLAS, *Exposició de pintures. Rusiñol-Casas*, «L'Avenç», 2a. època, any III, núm. 11 (30-XI-1891), ps. 334-343.

22. Octavi DE ROMEU, *Gasetta d'art. Saló Parés*, «El Poble Català», II, núm. 22 (8-IV-1905), p. 2.

23. Octavi DE ROMEU, *Gasetta d'art. Exposició Meifrén*, «El Poble Català», II, núm. 24 (23-IV-1905), p. 3.

neoplatònic de les escoles d'Alexandria, en una mateixa corrent de significació simbòlica, les paraules *Manifestació, Creació, Verb, Sacrifici...* I crec fermament que l'estètica moderna, que deu ja explicar transcendentalment allò que en l'estètica clàssica (fins en els esperits més filosòfics, com el mateix Lessing) té aires d'arbitrarietat preceptiva, pot ressuscitar aquella doctrina, aplicant-la a l'Art. Que en ell, realment, tota *manifestació*, tota *creació* constitueix essencialment un *sacrifici*: sacrifici de l'ànima creadora, a la que, un cop anunciada la llei de creació, li és precis ofegar tota palpitació excèntrica an ella; sacrifici dels elements reunits (que també són ànima) que deuen, així mateix, matar tot allò que no pugui quedar rimat en una general harmonia i subjectar son existir a la unitat de l'obra, aquesta unitat misteriosa i divina que els ungeix en el Ritme. El Ritme és en Art, la llei clàssica per excel·lència.»

Ens trobem davant del concepte d'«arbitrarisme», encara en procés de fixació: a *Mitologia* parla de «triomfanta arbitrarietat» i, en aquesta darrera citació, d'«arbitrarietat preceptiva». Són dues perspectives diferents o, si es vol, dues etapes d'un mateix procés de creació: l'apropiació de la realitat per dominar-la i la seva conversió en art en sotmetre-la a unes lleis que impliquen, perquè l'obra resultant adquireixi validesa universal, el sacrifici del jo individual del creador. La via «arbitrària», així, combina la dimensió «visionària» del creador, capaç de captar l'essència de la realitat i no les aparences, amb l'actitud intervencionista, imperialista, de qui imposa la seva llei. L'explicació que precedeix *La muerte de Isidro Nonell y otras arbitrariedades* el descriu amb aquests termes: «*Arte singular, usted lo sabe, este arte "arbitrario"... Con toda una estética y toda una metafísica por dentro. Arte tan lejano al lírico, impresionista —"interjeccional" le llamo yo (que ha alcanzado cabal expresión poética, en la teoría de la "palabra viva" de Maragall, nuestro esencial Mestre en Gai Saber), como al arte imitativo que, en su fatalista humildad, se resigna a la reproducción de la naturaleza; mientras el arbitrario, que juzga con Wordsworth, que "imitar la Iliada no es imitar a Homero", antes que imitar a la naturaleza (así, con minúscula) prefiere imitar a Dios.*» I afegeix: «*Los artistas "arbitrarios", enfrente de esta Mitología artística habitual, vienen a ser como los protestantes enfrente del catolicismo; pero con más fuerza. Sustituyen la tradición por la invención. Defienden y practican, no solamente el "libre examen personal", sino la libre creación personal. Se amparan no sólo del derecho a interpretar los símbolos según ley de la propia conciencia, sino del derecho a fabricar sus símbolos, según ley de la propia alma.*»

Així, Ors està ja avançant una teoria que s'anirà concretant els anys següents, quan precisarà què significa exactament, per a ell, art arbitrari. Ací, tanmateix, ens interessa sobretot recollir l'associació d'Arbitrarisme amb Reforma Protestant, per tal de descobrir què volia dir exactament Ors quan parlava, a *Mitologia*, de la gran obra a acomplir: «*la mediterranyització de la Reforma*», que s'hauria de fer «no en el sentit protestant, separatista i antiartístic, sinó en el sentit clàssic, imperialista i idolàtric de la bellesa formal».<sup>24</sup> Perquè sembla com si aquest text volgués precisar l'equívoc que es podia derivar del pròleg a *La muerte de Isidro Nonell* i, concretament, de la reivindicació de l'«arbitrarisme» com a dret a la creació d'una mitologia pròpia que refà els mites existents o en crea de nous. El rebuig de l'impressionisme i del realisme, al pròleg, no semblava suficient com per descartar la lectura que en faria Gabriel Alomar, en la sèrie de tres articles <sup>19</sup> que va dedicar a l'Arbitrarisme.

Alomar, en efecte, porta fins a l'extrem l'ètica de l'autorealització i, per tant, entén l'Arbitrarisme com el grau suprem de domini de l'individu sobre la seva obra. És a dir, converteix la fantasia en expressió plena del seu propi ésser i, per

24. Reportatge de Xènius. *Mitologia*, art. cit.



tant, per a ell, el creador «esdevé autor de si mateix», de manera que la gran aspiració poètica no és altra que «reflectir-se primer en l'obra personal fins a fer-ne un desdoblament de l'esperit, una vera còpia de l'essència immaterial de cada un». Interpreta, doncs, l'arbitrarietat, «com una rebeldia de l'home que, per una exaltació de la consciència, esventa el jou de la natura, o sia, de Déu, la refà segons l'harmonia del propi ésser personal, és dir, transformant la llei natural de les coses en llei personal del qui les contempla». Per tant, «el vell procediment imitatiu, la mimesis, se transforma en desdoblament de l'home, que es re-crea a si mateix en la natura».<sup>25</sup>

Per a Ors, aquesta actitud, subjectivista al capdavant, representaria «el sentit protestant, separatista i antiartístic». L'apropiació de la realitat, per a ell, comporta la renúncia del propi «jo» —en tot cas, a l'individual, anecdòtic—, no pas la seva expansió en l'obra. Rellegim a la llum de les afirmacions d'Alomar la proposta orsiana, quan insisteix en el fet que «tota manifestació, tota creació constitueix essencialment un *sacrifici*: sacrifici de l'ànima creadora, a la que, un cop anunciada la llei de creació, li és precis ofegar tota palpitació excèntrica an ella; sacrifici dels elements reunits (que també són ànima) que deuen, així mateix, matar tot allò que no pugui quedar rimat en una general harmonia i subjectar son existir a la unitat de l'obra, aquesta unitat misteriosa i divina que els ungeix en el Ritme».<sup>26</sup>

Això ho escriu el 1905. L'any següent, acabarà especificant-ho en precisar el caràcter estratègic de tota creació artística en un comentari de l'educació de la voluntat, de Jules Payot: «M. Payot, si no metafísicament, empíricament, endevina que la nostra *Voluntat* —per lo que es *Naturalesa* també— és, en el fons, igualment, *enemiga nostra*. I és que Nosaltres, és a dir: lo que hi ha d'Etern, de Ritme, de Regla, en nosaltres, hem de començar per vèncer —una mica per sorpresa— i fer esclava, a la nostra pròpia *Voluntat*... —El problema es desplaça reveladorament així, i ja no es tracta de lo que mon corresponsal *Glosòfil* anomena “fer-se una voluntat *forta*” sinó quasi contràriament —de subjectar la voluntat a una llei ideal.»<sup>26 bis</sup>

Aquest fet s'acabarà concretant en la diferenciació clara entre model ideal a imposar i la realitat mateixa que cal transformar. L'estratègia, així, acaba de perfilar una idea que ja era present, el 1905, en el reportatge dedicat a Màksim Gor'kij: aquest, a les cartes que enviava a la seva dona des de la presó, mentia hipòcritament sobre la vida que hi feia. Per a Ors, aquesta falsificació dels sentiments era una llei inherent a tota expressió artística: «L'artista, quan és digne d'aquest nom august, és el més viril dels homes, el qui més repugna al famellenc exhibir de debilitats, sofriments i misèries», motiu pel qual «mai oferirà sense *vestir* l'ànima pròpia. I la

25. G. ALOMAR, *L'estètica arbitrària*, «El Poble Català» (2 i 10-V-1906 i 9-VI-1906).

26. L'impacte d'aquesta teoria orsiana es posa en evidència uns dies més tard quan, en la tercera de les seves *Gloses al futurisme* («El Poble Català», II, núm. 53, 11-XI-1905), Manuel de Montoliu recorre a Carlyle en un esforç per unificar les posicions d'Alomar i d'Eugení d'Ors. Segons ell, el «sentit religiós de la humanitat actual» es troba en la incertesa del canvi que va del «fatalisme» a la «llibertat» (el rebuig del «Temor» per a l'aspiració cap al «Respecte» com a fonaments de l'esperit religiós, segons una primera citació que extreu de Carlyle). Per aquest ideal lluita, segons ell, Gabriel Alomar. I, en un esforç per integrar-hi la idea orsiana, afegeix: «L'esperit que animava Luther és el que ens anima a nosaltres. Hem de relligar la nostra història en el punt precis en què fou interrompuda. Som protestants; protestants com ho havien sigut (més ben dit, com ho haurien estat si els haguessin deixat la possibilitat de ser-ho) els nostres avis del segle XVI. I l'ésser protestants és la condició essencial de la que depèn que renovem la nostra ruta enmig de la fatal desorientació per les espesses selves que entre nosaltres i els pobles civilitzats han fet créixer els quatre segles d'excomunió veritable als que el destí ens va condemnar. Protestantisme... Futurisme... —¿No és cert que vibren amb el mateix so aquests dos mots?»

26 bis. Eugení d'ORS, *Glosari 1906* (Barcelona 1907), p. 380.

mateixa estrella rectora de sa vida que li dóna el gloriós orgull de no cometre simonia de sos dolors en ses obres, el fa inepte per a les obertes i sinceres expansions, tan fàcils a la feblesa espiritual de molts homes».<sup>27</sup> Tanmateix, això que el 1905 explicava encara com a imposició sobre l'artista, el 1906 ho ha convertit ja en estratègia de creació artística que, cal no oblidar-ho, va essent integrada dins aquest marc superior de la identitat enfrontada a la Natura, en una lluita en la qual no n'hi ha prou amb la valentia:

«I, a l'aplicar-la amb perfecció, l'estratègia devé valentia. – Passa en això com en art: en mans de l'escriptor que sap utilitzar-la amb devoció i puresa, la Retòrica es converteix en Inspiració. – L'Impulsiu, com l'Orador, neix. Però l'Enèrgic, com el Poeta, se fa. (perquè jo opino en aquest punt, contràriament a la usual sentència, que és el Poeta, no l'Orador, qui es fa... – Vull afegir que no aprecio a l'Orador sinó quan és Poeta...).

»Això de que l'estratègia es torni energia se funda, com encertadament explica Payot, en lo següent: –Els sentiments generen els actes. Però els actes, a son torn, poden generar, per la repetició, sentiments. I com a la intel·ligència directriu li és més fàcil produir l'exterioritat d'un acte que la interioritat d'un sentiment, utilitzarà hàbilment una sèrie d'actes, encara que sigui buida, per a adquirir un sentiment que més tard se traduirà en actes, i allavors els omplirà de substància.

»En una paraula, se tracta de servir-se, estratègicament, de *la simulació*. –Això representa una aplicació pràctica d'aquella fàbula magnífica de l'humorista anglès Max Beerbhom, anomenada *L'hipòcrita santificat*, en què es refereix la història d'un libertí que, havent-se provist per a un engany, de *la màscara de la santedat perfecta*, representà amb tanta perfecció el paper que li representava aquella “màscara”, que finí per mostrar –el dia que van arrencar-li aquella– una cara *real* idèntica a la fingida, –*el verdader rostre de la perfecta santedat*.»<sup>28</sup>

Aquest fet, que ajusta l'obra a uns cànons objectius, precisos, podria semblar contradictori amb l'altre punt que hem assenyalat: la funció terapèutica de la creació artística. En efecte, Ors, alhora que reivindica, per una banda, els contes, les llegendes, nascudes d'una imaginació «purificada i com renaixent en infància»,<sup>29</sup> s'enfronta a les creacions de signe contrari, als «monstres». I es pregunta d'on surten aquestes creacions, si són «un fosc desig de venjança als venciments amb que la Natura combatuda sap castigar sovint la humana supèrbia» (és a dir, són imposició de la Natura en l'home) o neixen de dins mateix de l'home, del seu dolor, perquè amb «aquesta exteriorització en el monstre, les tortures de l'ànima se fan més lleus, perquè precisament el saber-les vestir d'una semblanta objectivitat, és la suprema victòria sobre d'elles». Admetem les dues possibilitats, que dependran, és clar, de la capacitat que l'artista tingui per depurar la seva obra. Al capdavant, uns quants anys abans, a *Carta als Reis*, havia posat en el mateix món dels somnis i de l'art «tots los sers creats per l'emoció, o el símbol, o la fol·lia, o la inspiració, o l'entusiasme, o el deliri».<sup>30</sup> En tot cas,

27. *Reportatge de Xènius. Per a la psicologia de Màxim Gorki*, «El Poble Català», II, núm. 19 (18-III-1905), p. 1.

28. Eugeni D'ORS, *Glosari 1906, op. cit.*, ps. 380-381.

29. XÈNIUS, *Contes...*, *op. cit.*

30. *Carta als Reis*. Cal tenir en compte, tanmateix, que aquest text és del 1900 i, per tant, molt anterior a *Mitologia*.

però, la funció terapèutica, que ja era present de manera primària en el didacticisme de les seves primeres narracions, té un lloc en la seva teoria i, potser, ens explicarà que *La Ben Plantada* pugui conviure amb *Gualba, la de mil veus*. Perquè, «quan el Dolor, fent-se matèria artística, se vesteix d'eternitat, guanya redempció i purifica en serenitat a l'ànima dolorosa». Aquesta seria la condició per a purificar-se:

«Molts cops sospito si l'horrible malestar dels esperits en aquests nostres dies tindrà per causa que, impotents per a crear monstres, tot dolor resta llicítament en ells i acaba per emmetzinar-los en les arrels mateixes de l'existir... Si vols, germà meu, conservar-les ben vives, fes que tot bé i tot mal que t'arribi no es deturi i es tanqui en tu, mes per tu circuli fins a tes obres. Que, talment l'aigua viva, el bé i el mal vius saben fecundar; i sols quan se deturen entren en corrupció. Que tota alegria i tot dolor te sien esperó d'activitat. Quan rebis afront en una galta para l'altra a nou afront, mes no per a, avariciós amant, guardar-los, sinó per a generosament transmetre'ls. Fabrica hermosures, amb la pasta de tes alegries; i, amb la pasta de tos dolors, si no pots fabricar hermosures, fabrica... monstres. I posa en ells ton dolor enter, enter paraquè ton ànima en resti neta i qualsevulla nova alegria i qualsevulla nou dolor que vinguin trobin desembrassat el palau per a l'hostatge d'unes hores...»

Ara bé: cal tenir en compte que aquesta purificació personal representa posar en societat enes figuracions negatives. És això excusable? A *Nevant*, un text inèdit molt primerenc, advertia que calia acompanyar sempre la imaginació amb la raó: «No us deixeu portar mai, fills meus, únicament del sentit i la imaginació. El sentiment sense raó és com el llampec en la negra nit. Enlluerna tant com brilla i fa tot seguit profundes tenebres. Què és sense la raó la fantasia?»<sup>31</sup> L'advertència, però, no es torna a repetir en els primers anys, bé que la insistència en la qualificació del treball artístic com un fet de cultura se'n podria considerar una conseqüència. En qualsevol cas, és evident que en aquest punt s'hi troba un dels problemes de la figuració mítica tal com la concep Ors.

### *Una teoria de la novella*

Tota figuració mítica —o artística— ha d'ésser el resultat d'una autèntica creació d'uns models ideals a sobreposar a la realitat amb l'objectiu de canviar-la. Ho exemplifica amb la figura de l'enginyer, en la seva funció en el món modern (enfrent del tipus creat en les novel·les de Galdós), que no és altra que «home que de l'enginy fa ofici». Així, distingeix tres nivells en el tractament de la realitat: «...Diem escriptor observador, a l'atent a la realitat. En altre escriptor reconeixem qualitats, no ja d'observació, més d'interpretació de la realitat, l'*humor* per exemple. Però no direm *enginyós* a l'observador ni a l'interpretador, sinó al *creador* de realitats, és a dir, a l'arbitrari. L'enginy és, doncs, això: arbitrarietat; arbitrarietat disciplinada, regulada. —Y l'Enginyer és, assencialment: *el professional de l'arbitrarietat regulada*.»<sup>32</sup>

Insistim en la identificació de l'artista arbitrari amb el «professional», amb tot el que implica de rigor i domini de les tècniques, que «crea» noves realitats. I, lògicament, el rebuig de les altres dues formes de creació, la «realista» i la,

31. [Nevant]. Inèdit. Mecanografiat a l'Arxiu Nacional de Catalunya (*Escrips d'Eugeni d'Ors* 04.13).

32. Eugeni d'ORS, *Glosari* 1906, *op. cit.*, p. 241.

diguem-ne, «modernista» (o, si es vol, decadentista, justament aquella que el 1905 valorava dels dibuixos de Capiello: que la visió d'actualitat aparegués vivificada «per la interpretació emotiva, convertint-se en un callat comentari irònic o sentimental»<sup>33</sup>). Cal, en aquest sentit, diferenciar el seu concepte de «deformació» enfront del d'«interpretació» que, com hem vist, rebutjava. En l'enquesta sobre l'art impressionista que va traduir a les pàgines d'«El Poble Català», Ors reportava una opinió de René Piot, un pintor francès, segons el qual calia «combatre la faisó amb què alguns empleen encara el mot sinceritat, que fan consistir en la còpia constant i refredada de la natura, faisó que és una resta de les teories realistes mal dirigides... Hi ha sinceritat en una voluntat deformatriu que sia verament la suma de nostres veres necessitats. La sinceritat és l'exaltació de nosaltres mateixos davant la natura revelant-nos relacions inapercebudes encara».<sup>34</sup> Aquesta afirmació la va utilitzar en diverses ocasions com un argument paral·lel de defensa de l'arbitrarisme i va provocar que Casellas s'hi referís en les seves crítiques a l'Exposició Internacional d'Art del 1907. Perquè Casellas tornava als arguments de la pintura simbòlico-decorativa de sublimació de la realitat, motiu pel qual, afirmava, «mai, com en els dies presents, s'ha revelat tan empenyada la voluntat de l'artista en transformar, no en deformar –quin horror!– les objectivitats de natura, reduint-les als arranjaments, a les disposicions, a les habilitats decoratives, estilades en sigles anteriors».<sup>35</sup> Ors li va contestar referint-se a l'ambigüitat del terme «deformació», però reafirmant-se, al capdavant, en la seva idea.<sup>36</sup> Perquè Ors es diferencia d'un teòric simbolista com Remy de Gourmont, en relació amb aquest tema, en entendre que la distorsió formal que tot autor ha d'aportar no és la forma de representació de la subjectivitat, sinó la forma d'intervenció. D'aquí que mostri les seves reticències a la voluntat «interpretativa» de Casellas. En una *glosa* del 1909 en va precisar el sentit en rebutjar, justament, que l'art sigui «la naturalesa, triada i depurada per l'art»: «Aquest apèndix de la tria i depuració per l'art, col·locada a seguit de l'afirmació naturalista, com un mitjà per a conciliar-ho tot, em recorda, sense que jo puga remeiar-ho, l'anunci imaginat per un cert fotògraf del barri de Passy, a París. [...]: *Casa recomanada pel natural artístic de les seves poses*. Ara a mi em sembla que, entre el natural i l'artístic, cal escollir.»<sup>37</sup>

Casellas, però, lluny d'acceptar aquests arguments, va contestar al pròleg al *Llibre d'històries* (1909), bé que ara ja situant-se en el terreny marcat per Eugeni d'Ors: enfront del platonisme d'aquest, Casellas feia una apel·lació a l'aristotelisme.<sup>38</sup> És per «necessitat humana d'expansió», explica, que neixen les històries, les llegendes o les narracions, filles de la «propensió a la mimesi, per instint imitatiu, per tendència artística, literària». Des d'aquest punt de vista, Casellas venia a justificar les seves posicions: l'obra artística té el seu origen en la realitat, en l'anècdota, fortuna o ocasional. És el punt de partida que permet la creació. L'art seria, així, la reordenació subjectiva dels estímuls externs rebuts: «perquè lo cert és que, en comunicant als altres lo que ha mogut un moment el nostre

33. *Reportatge de Xènius. Un àlbum de Capiello*, «El Poble Català», II, núm. 36 (15-VII-1905), p. 1.

34. O. de R., *A l'endema de l'impressionisme*, «El Poble Català», II, núm. 41 (19-VIII-1905), p. 2; núm. 50 (31-X-1905), p. 2; núm. 56 (2-XII-1905), p. 2.

35. Raimon CASELLAS, *La Exposició. IV: La decoració triomfant*, «La Veu de Catalunya» (20-V-1907).

36. Eugeni D'ORS, *Glosari. Aclaració*, «La Veu de Catalunya» (25-V-1907).

37. Eugeni D'ORS, *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910* (Barcelona 1950), ps. 945-946.

38. R. CASELLAS, *Als benevolents lectors*, dins *Llibre d'històries* (Barcelona 1909), ps. 5-10. Vegeu, sobre aquest pròleg, J. CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, *op cit.*, ps. 290-292.

esperit, per lo regular se posa cura en ritmar la feta, en ordenar-la, en enquadrar-la, en decorar-la segons lleis d'art que cada contaire porta a dintre.» És així, doncs, com Casellas explicita una vegada més allò que el separa de l'arbitrarisme orsià, que no és pas la consciència de l'ofici, la voluntat de treball estilístic, sinó la convicció que la sensació, l'emotivitat, la subconsciència o l'instint estrictament literari, en contacte amb la realitat exterior, tenen un paper preponderant en la creació artística. La realitat, l'anècdota, hi és present, bé que transformada en art i, doncs, carregada de significació: «Del succés vulgar, corrent, que preteniu relatar, ne dibuixeu amb perfils les frasis significantes, n'accentueu lo que us apar capital, n'esfumiu lo que us sembla secundari i, aquí amplificant i allí enxiquint, talieu afegiu i capgireu. En una paraula: vos apropieu el fet, imagnant-lo a semblança vostra o segons els figurins d'una moda literària.»

Ors no negarà mai l'estímul exterior, però allò que va de l'anècdota a la categoria no passa, segons ell, per la subjectivitat o per l'abstracció, sinó per l'essencialització. En altres termes: es planteja, com anem veient, en termes platònics, antirealistes, no aristotèlics. Així ho havia concretat, el 1906, a *Sobre la novella*, una a bastament comentada glosa en la qual, de fet, confronta la seva teoria d'arrels carlylianes amb l'evolució diguem-ne bergsoniana que seguia la novella francesa. Es tractava, és clar, d'especificar com es concretava en la representació de la realitat, el platonisme que propugnava. Uns quants dies abans, a propòsit de la festivitat de Corpus, havia fet ja una referència a la novella en proposar que tota evocació de la realitat (és a dir, tota reproducció en forma artística de la realitat subjectivada o personalitzada) s'ha de despullar de l'anècdota i ha de quedar explicada únicament a través de la seva veritable essència, és a dir, la categoria, que no seria una abstracció sinó la seva realitat concreta més profunda. Així, exemplificava: «Corpus, doncs, és or... –I jo, que he començat la glosa d'avui volent dir coses detallades i evocar records del jorn de Corpus, no he arribat dintre meu sinó a evocar la imatge de grans onades d'or... –Records de Corpus?– A mi m'han passat algunes coses tal dia com aquest. Indubtablement, les remembro. Però les remembro com puc remembrar la història de Polònia, –nuament, sense la viva companyia de les imatges, –encara amb menys imatges que la història de Polònia, que tanmateix ne desperta en mi alguna d'infantilment arbitrària, bisarra i barroca... –I és que al reposar-me les coses en la memòria, se merceix i desprèn d'elles lo que és anècdota, i en resta únicament dintre meu la ...música. –Cada dia me sento més indiferent, quan no repugnat, per tot lo que és merament anecdòtic, episòdic, aristotèlic... –I arribo a pensar que a tota la humanitat avui li passa això. L'enrunament de la pintura de genre, la crisi mortal de la novella i de la comèdia de costums, i altres fenòmens d'ordre anàleg obeeixen indubtablement a més fonda causa que un dels capritxos de la moda. (I en els mateixos capritxos de la moda s'hi trobaria ben mirats, una fonda causa.) La causa d'aquell deu ser això: *El món se platonitza*»<sup>39</sup>

És tota la novella, que quedi clar, com a gènere –i no tan sols la «novella de costums», com es podria desprendre de la seva referència– la que es troba enmig de la crisi. Així ho especifica a *Sobre la novella*: «la mortal crisi que està travessant avui el gènere de la novella.» El pretext d'aquesta glosa li és donat per un article de Jules Bois sobre la novella parisenca d'última hora. Ors resumeix la posició del crític francès amb aquests termes: «La nova novella parisenca, –escriu M. Bois,– aquella almenys que em sembla cridada a devenir l'expressió més precisa, més aguda, més ràpida, de les nostres costums, –se despulla, cada dia més, de

39. Eugeni D'ORS, *Glosari 1906*, op. cit., ps. 245-246.

descripcions adventícies, de dissertacions, d'explicacions. Balzac, Bourget, Flaubert, Maupassant, —sense comptar els menors, —han agotat, en certa manera, el repertori. No s'hi insisteix. Se'l suposa ja conegut en volums anteriors i se l'evoca d'una plomada [...]. En suma, el mètode literari d'Anatoli France —entengui's el qui ha escrit llibres com el *Mannequin d'osier* o *L'Anneau d'Améthyste*, i no l'altre, que discorre en les reunions públiques, — ha triomfat radicalment del sistema de Zola (brutalitat i naturalisme) i del procediment de Bourget (psicologia matisada i tesi social)...

L'explicació de Jules Bois, més aviat matussera i simplista, li posa a les mans l'argument per a defensar la seva teoria. Perquè, per a Ors, no es tracta d'una qüestió de grau, de més o menys realisme, sinó d'un canvi radical de continguts. Per això, no pot considerar les «novetats» apuntades per Bois com a definitives, sinó, simplement, com a indici d'una necessitat de canvi cap a allò que ell proposa. Escriu: «Jo m'atreveria a afegir que el mateix mètode d'Anatoli France comenci a devenir ja, davant l'actual *platonització* dels esperits, una mica anacrònic (anacrònic exclusivament com a mètode, vull dir). —Perquè dintre d'ell, l'element essencial i eternal de les coses roman encara massa sovint ficat dintre l'anècdota, com en faula o paràbola... Lo que ha fet France, i això d'una manera meravellosa, i donant un pas decisiu en el camí de la platonització definitiva, és *espiritualitzar els contorns de l'anècdota*, anàlegament —i per un procediment, més que de subjectivisme, d'arbitrarisme, anàleg— a lo que han fet els pintors impressionistes amb els contorns dels objectes —anècdota també... La fórmula, doncs, en què es sintetitza el sentit de la crisi de què parlàvem, seria aquesta: la novella contemporània, rerassagada en comparació amb altres formes d'art, travessa avui el cicle impressionista, d'espiritualització dels contorns, que va de lo aristotèlic a lo platònic, de la *anècdota* a la *música*, de la còpia a l'arbitrarietat... —I vet aquí encara una *palpitació dels temps* que és bo que quedi recollida en el Glosari.»

Ors nega, doncs, la base mateixa de la novella vuitcentista: fer de la novella la història particular d'un individu, amb totes les característiques simbòliques o representatives que se li vulguin donar i que relacionen el gènere amb el predomini de la mentalitat burgesa. Aquest rebuig anirà apareixent al llarg del *glosari*, en el qual Ors demostra que, al costat d'una clara consciència de crisi, el preocupa positivament la recerca de noves formes. Enfront del burgesisme individualista, sembla com si tendís a valorar l'epopeia. Amb motiu, per exemple, de l'obra de George Meredith, que compara amb la de Cézanne en quant l'obra d'un i altre tenen poc a veure amb les convencions fixades: les novel·les de Meredith són lluny de la idea que en general es té d'una novella —sobretot d'ençà del naturalisme, que es constituí en definidor del gènere i fixador de les seves lleis— i s'emparenten amb els poemes índics i, com ells, són torbadores, de manera que penetren fins als secrets de les ànimes: «en mans del psicòleg subtil, l'estil mateix es torna treball de psicologia.»<sup>40</sup>

Amb arguments semblants, valora el *Jean Christophe*, de Romain Rolland, com a «epopeia noucentista»: l'autor s'hi mostra com «un psicòleg que realitza en el seu esperit experiments socials; n'anota els resultats subtils (però no els individuals, sinó els que tenen valor col·lectiu) i els narra delicadament, per imatges i amb una veu una mica sorda». En relació amb Anatole France, Ors fa un progressiu distanciament de manera que allò mateix que inicialment li valorava, la intervenció en l'afer Dreyfus, li ho va retreure més tard per la utilització

40. ORS, *Obra catalana completa*, op. cit., ps. 1.040-1.041.

constant que el novel·lista francès en feia. El distanciament ideològic es fa explícit, sobretot, en confrontar *Vers les temps meilleurs* i *Le jardin d'Epicure*. Ors retreu, d'aquesta darrera obra, l'escepticisme metafísic que s'hi manifesta, un escepticisme que situa France a les antípodes de la base carlyliana del seu pensament sobre la narrativa. Per això, afirma que la posició metafísica de l'home contemporani (és a dir, el que combina espiritualitat i acció, «no pot cenyir-se a un dogmatisme, però tampoc resignar-se a un escepticisme, ni tan sols abandonar-se a un eclecticisme, més o menys estètic; sinó que, prenent per arma l'arbitrarisme, deu tendir a "construir" cada dia nous sistemes metafísics, *aptés per a l'acció*...».<sup>41</sup> Pel que fa a l'obra estrictament novel·lística, retreu el caràcter ideològic i l'allargassament de *L'île des pingouins*, una allegoria política que els filòsofs del segle XVIII resolien molt millor amb la fórmula del «conte filosòfic» (una fórmula que ell seguirà en algunes de les seves narracions, com *El pobre Ramon*). En tot cas, afirma, li fa enyorar les complexitats del *Prometeu mal encadenat*, d'André Gide.

Potser, de la sèrie d'autors francesos, té un notable interès la valoració que Eugeni d'Ors fa de Charles Louis Philippe, del qual se'n considera l'introduïdor a Catalunya: «una de les meves predileccions literàries [...], després de Juli Renard, el més artista dels prosadors francesos.» Podria semblar que un autor pietista com Philippe, que frega el patetisme en moltes de les seves obres, hauria d'entrar en contradicció amb l'arbitrarisme orsià. Àdhuc la seva pertinença al Naturisme podria ser un element distanciador. Però Ors, aquests trets, els obvia: considera, des de la perspectiva dels primers anys del segle, el Naturisme com «una cosa que no vol dir res, ni mai no ha volgut dir» i afirma que els altres capdavanters, Buhelier i Montfort, són uns «*bluffeurs* sinistres.»<sup>42</sup> Per què salva Philippe? Indubtablement, per la qualitat de la seva prosa. És a propòsit d'ell que Ors distingeix entre els «prosadors homes de lletres» (com Anatole France, Jules Lemaître, J. Ernest-Charles o, fins i tot, un científic com Henri Poincaré) i els «prosadors artistes» i és això, justament, el que, segons Ors, li dona valor, no perquè a través de la prosa es redimeixi dels seus temes o de la seva sensibilitat, sinó més aviat al contrari. Perquè Ors, justament, compara «per als seus efectes futurs, el que Philippe ha fet amb la prosa francesa amb el que Verlaine va fer respecte al vers: ambdós han deixat un enriament amb flexibilitat i cordial calor... Ambdós han acostat una mica més la Paraula a la Carn.»<sup>43</sup> El lligam, doncs, entre vida –la tragèdia social i personal– i la literatura, els agermana en un sentit, el de la «humanització». La sensibilitat, «la més aguda, la més delicada que es conegui», que Ors creu que té a voltes alguna cosa de Dickens, de Longus o de Francesc d'Assís, però que, en tot cas, és sempre personal, introdueix una perspectiva que salva el realisme. Un tret que cal afegir a la seva teoria, bé que no n'ocupa, com l'ocuparà en Carner o Carles Riba, una posició central.

A la sèrie de gloses *Notes sobre la novíssima literatura alemanya*, del 1910, torna a insistir, per tal de presentar les línies de renovació de la literatura alemanya, en el problema de la novella. Remarca altra vegada en el pes que ha tingut el naturalisme francès en la fixació de les lleis del gènere: «La novella –afirma– és, quasi per definició, un gènere naturalista i francès.» Especifica que, certament, de narracions en prosa n'hi ha hagut, al llarg del temps, en les més variades tendències literàries, però que cal distingir: «la qüestió està en saber si quan anomenem aquestes relacions: novel·les, donem al mot una mateixa significació

41. *Ibid.*, ps. 610-611.

42. *Ibid.*, ps. 1.061-1.063.

43. *Ibid.*, p. 1.237.

que quan l'apliquem a les obres de la família que comença amb *Manon Lescaut*, *La Nouvelle Heloise*, *Les liaisons dangereuses*, que es consolidà en Henri Beyle, que s'enriquí prodigiosament en Balzac, que prengué fisonomia definitiva en l'art realista de l'últim quart del segle XIX. En tot cas, aquesta família ha creat un tipus que, establert a França, ha estat després copiat a tot el món. Correspon bastant aproximadament, dins l'art literari, al que dins la pintura representa l'anomenada "de gènere". Tant en l'una com en l'altra, l'anècdota, l'element inferior i antiartístic, és presa com a matèria principal.»<sup>44</sup>

Estableix així l'equiparació que tota la historiografia posterior ha reconegut: «amb la decadència del naturalisme ha coincidit la de la novel·la.» El seu propòsit, a la glosa que dedica al gènere, és resseguir la manera com aquest va «acomodant-se al nou idealisme», és a dir, presentar el procés de transició des del naturalisme. Fet i fet, doncs, seria la presentació del panorama de la literatura finisecular, des d'Arno Holz a Arthur Schnitzler, passant per una llista de joves autors (Hermann Hesse, Emil Strauss, Frenssen, Llander, Otto Ernst i Bierbaum) que es mou entre l'adaptació de l'«escriptura artista» fins a l'estilització decorativa o la inspiració dannunziana. Allò que, pròpiament, Ors valora del panorama que presenta (prou ampli, per bé que, diria, no té el suport d'un coneixement directe i personal del material de què parla) és, com havia fet en Romain Rolland, l'aproximació a l'epopeia col·lectiva. Destaca, per tant, tres noms: Thomas Mann, amb *Els Buddenbrooks*, «una epopeia burgesa i comercial, narrant ab amplitud tràgica l'avanç de cinc generacions d'una mateixa família, en la successió de les quals s'observa el canvi de les idees amb els dels temps»; Clara Viebig, en la qual «el tema èpic pren generalitat nacional, ja conti —anava a dir "ja canti"— la instauració lenta del nou imperi i de la nova ideologia contra el localisme de la vella alemanya occidental i meridional, ja l'obra prusiana de germanització de la Polònia»; i, finalment, Gustav Frenssen, l'autor en el qual concreta la seva idea d'allò que ha de ser la nova novel·la, el que «més ardidament ha avançat en aquest camí de la poetització èpica de la novel·la». Descriu així la seva obra: «Imperialista i modernista, Frenssen ha donat un *Jörn Uhl*, en *Hilligeneli*, en *La Campanya de Péter Moor al Sud-Oest*, exemples de construccions tan amples, que, si, com havem dit abans, no pot encara afirmar-se que la novel·la s'hagi plenament en una nova fórmula estètica, cal confessar, en canvi, que, en obres com aquestes, horitzons amplíssims semblen encara obrir-se al seu destí.»

Cal precisar, en relació amb aquestes propostes, que Ors creu en una novel·la que presenti grans panorames socials i, sobretot, que els presenti amb una projecció cap al futur, és a dir, ideològica. Exponent, si es vol, de l'actitud imperialista. Un aspecte que l'allunya de Mann i l'acosta a Frenssen. Però la seva valoració de Frenssen és força diferent de la de Manuel de Montoliu, el qual, en aquestes mateixes dates, estava publicant el *Jörn Uhl* al fullotó d'«El Poble Català». És curiós com una novel·la com aquesta, que si algun rastre ha deixat a la literatura és sobre *La vida i la mort d'en Jordi Friginals*, de Josep Pous i Pagès, gaudeix dels favors d'un i altre i, sembla, per raons divergents. Per a Montoliu, Frenssen era un deixeble de Tolstoj, i per això el valorava. Tolstoj, des del punt de vista d'Eugeni d'Ors, no havia deixat cap empremta en la literatura moderna: el 1913, a la glosa *Un Amiel vigatà*, l'esmentava, paral·lelament amb Ibsen, com a enemic d'allò que per a ell era essencial en la societat moderna: «Heus ací Ibsen, que vol dissoldre la família i la societat, i Tolstoj, que vol dissoldre la vida civil.»<sup>45</sup> No constava, ni ell ni cap altre rus, a la llista de llibres que proposa per a

44. *Ibid.*, p. 1.506.

45. *Ibid.*, p. 4.



la «serviette» de l'estudiant (el qual sí que pel seu compte hi tenia *Resurrección*<sup>46</sup> així, en castellà). I, en relació amb *Què és l'art?*, considerava que «no solament és un dogmatista dels més tristos dogmatismes, mes també un sofista groller, sense art».<sup>47</sup> La seva posició, doncs, quedaria plenament resumida a la necrologia que li dedica el 1910: Tolstoj no ha deixat cap petjada, únicament «un recull de pàgines selectes».<sup>48</sup> No és menys taxativa la seva opinió sobre Dostoievski («El Dant és molt gran; però Dostoievski no és més que *enorme*»<sup>49</sup>), condemnat costat per costat de Solov'ev, quan aquest ataca la filosofia occidental per afirmar l'actitud religiosa i contemplativa d'Orient.<sup>50</sup> Al pròleg a *Jardín botánico*, Ors explica els seus problemes en la recerca del títol general on englobar les seves narracions: «por un tiempo, el autor pensó entonces en poner, a la cabeza de su nueva colección, esta inscripción: "la novela anti-rusa"».<sup>51</sup> Els motius deixen ben clara la posició orsiana: «No entendemos ahora por "anti-rusa" otra cosa que opuesto a la supersticiosa canonización de lo inconsciente. "Anti-ruso" quiere decir lo que preconiza de nuevo la lucidez, como un exorcismo contra la confusión. Lo inteligente, contra lo instintivo. La ciencia, contra la llamada "vida". El dibujo, contra la música. El arte, contra la poesía. La ironía, contra la profecía. El hombre, contra el caos. Rusia —como Bergson—, como el "fin-de-siglo", —como, no lo ocultemos, la hispanofilia snob— constituye uno de los lugares comunes cómodos, para la posición que más repugna al autor de los siguientes relatos. Rusia, el alma rusa, la literatura rusa, la novela rusa, Dostoievski, para decirlo de una vez.» El text és dels anys quaranta, però corrobora el sentit de la seva obra teòrica i creativa. Perquè hi ha una ben clara continuïtat entre els primers anys del jove Ors com a escriptor, el teòric del Noucentisme i aquell que, des de la segona dècada del segle, i de manera intermitent, pugnarà per donar forma novellística a les seves figuracions. Això no vol dir que no hi hagi un cert progrés, sobretot en la precisió dels conceptes, en la seva fixació. Però és evident que la teoria que informa les primeres narracions orsianes és, en el fons, la mateixa que es concreta en les seves novel·les. Encara que aquella vocació de Cezanne s'hagi de veure molt limitada. Al capdavant, la «figuració», a *La Ben Plantada* minimitzarà la narració, l'anècdota, però no la podrà eliminar del tot. Potser només una peça, *Oceanografía del tedi*, intentarà de dur a terme l'ideal cezannià, però, en aquest cas, ho serà en detriment de la figuració. I, inevitablement, el portarà a novel·lar la mateixa novel·la. Als mots amb què obria l'edició en volum d'aquesta obreta, reconeixia els límits del seu esforç per renovar la narrativa: «No són molt nombroses, dintre de la meua obra total, les invencions narratives. Començant perquè jo no sabia narrar, és a dir, situar una relació qualsevulla en el temps. No és el continu el centre d'atracció del meu pensament, sinó el discontinu, la realitat portada a la forma que, no sense raó, anomenen els matemàtics *discreta*. A tal llei respon el mètode del *Glosari*».<sup>52</sup> Un mètode figuratiu, antinarratiu. Hem tornat a Carlyle i al *Sartor Resartus*: allò mateix que li havia permès teoritzar la superació del realisme li impedia la possibilitat de renovar el gènere de manera efectiva perquè l'obligava a fer de les

46. *Ibid.*, ps. 565-566.

47. *Ibid.*, p. 828.

48. *Ibid.*, p. 1.522.

49. Eugeni D'ORS, *Obra catalana. XI: La Vall de Josafat*, edició i estudi per Josep Murgades (Barcelona 1987), p. 66.

50. *Ibid.*, p. 65.

51. Eugenio d'ORS, *Prólogo a Jardín botánico* (Madrid 1940), ps. 19-20. Vegeu sobre aquest pròleg Joaquim MOLAS, *Sobre les relacions entre dues cultures: la russa i la catalana*, «Serra d'Or», xx (1979), p. 450.

52. Eugeni D'ORS, *Escrit en 1946*, dins *Oceanografía del tedi* (Barcelona, Editorial Selecta, 1948), p. 11.

seves novel·les unes antinovelles. La teoria carlyliana era una bona «teoria de la novella» per a un assagista, no per a un novel·lista i menys per a un narrador. Resta, és clar, encara, el problema de fins a quin punt la narrativitat és o no un element definitori en el concepte de la novella desenvolupat en el segle XX. En tot cas, caldria concloure que la teoria orsiana, un dels pocs intents originals de teorització a Catalunya entorn dels fonaments de la novella, no va ser al capdavant una bona teoria perquè, més enllà de l'obra mateixa d'Ors (que només la va realitzar parcialment) va resultar ineficaç. I és que caldria discutir si la revolució cezanniana era transportable a la literatura.

JORDI CASTELLANOS